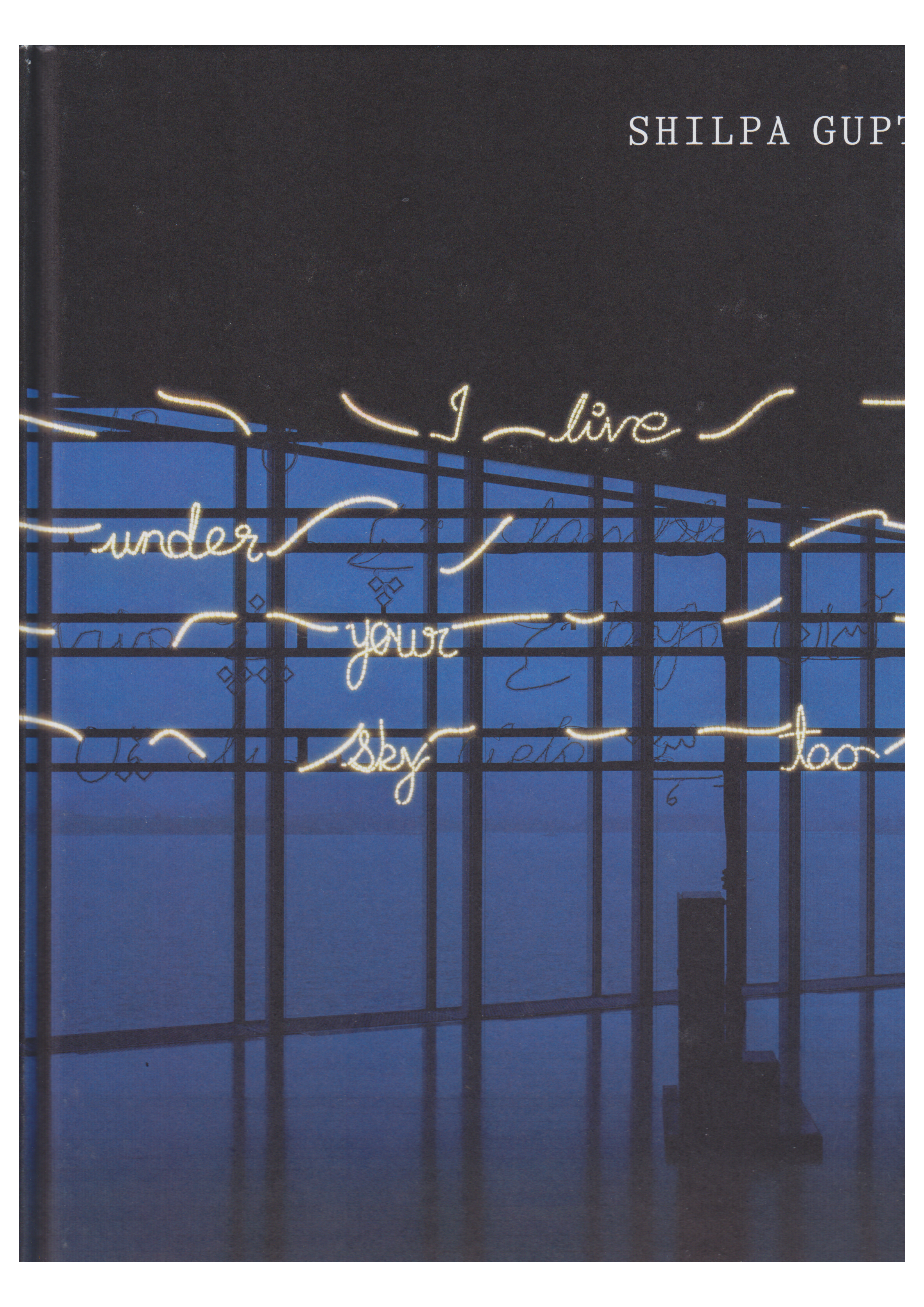

SHILPA GUPT
I live
under
your
sky
too

Borroso pero nítido: un origen y el dolor, la canción podría provenir de un *espiritual* que, como el nombre indica, se fragua en el espíritu, sea lo que sea este; lo que es seguro es que nada más podía haber a disposición de los esclavos que (no) inventan estas canciones (sino que) las generan de la memoria del ritmo que trajeron de allí de donde vinieron y de, por ejemplo, las letras de la Biblia con las que quienes los explotan tratan luego de aliviar su dolor. En el cruce del más profundo dolor que (una parte de) la humanidad pueda recordar, y casi en el límite mismo que el dolor inflige en una lengua prestada, una letra hace una voz cantar unas frases que (no) inventan (sino que) generan una fe no solo mística, sino también mundana: la fe en que ha de haber otro mundo, otra vida, no en otro mundo u otra vida, sino en este y esta. Así es como los salmos «Y será como árbol plantado junto a corrientes de agua, que da su fruto a su tiempo; su hoja no se marchita, y todo lo que hace prospera » (1:3), «A Jehová he puesto siempre delante de mí: porque [él] está a mi diestra, no seré conmovido» (16:8) o «Él solo [es] mi roca y mi salvación [él] es mi refugio; no resbalaré» (62:6) dan en la canción religiosa «No, no me moveré, / [...] / como un árbol que está plantado junto al agua, / no me moveré. / Camino del cielo, / no me moveré. / [...] / Luchando contra Satanás pecador / [...] / Jesús es mi capitán / [...]» que un día llega a convertirse en *We Shall Not Be Moved* y, en su versión en español, *No nos moverán*, incluidas en *Listening Air* de Shilpa Gupta. Quién será dios o qué dios será el de esta lengua recortada del dolor en la voz es una pregunta que, desde una lectura hecha en el Madrid de hoy, yo no puedo siquiera aproximarme a responder; pero que sea un arbolito plantado junto a una corriente de agua que firme resiste y no es, así, movido por la fuerza del torrente sí es algo que podría sencillamente vincular a una experiencia que podría llegar a afirmar que conozco y puedo figurar como una posibilidad común de resistencia a un desplazamiento, una agresión, la adversidad o el dominio del opresor. Me pregunto si no sería este reconocimiento transnacional y transepocal el *momento de verdad* de la letra de una canción que después sale al encuentro de la lucha sindical de los años treinta en el sur de Estados Unidos; y de ahí quizá, por la Brigada Lincoln, al bando popular en la guerra civil española, y seguro hacia los y las sindicalistas mexicanas detenidas en la cárcel de San Antonio (Texas) en 1938 y a la canción protesta norteamericana de los años sesenta; y de ahí a la Nova Cançó, la Nova Canción y la Nueva Canción de signo antifranquista en España; y, mediante «una grabación casi casera», a Chile, donde el grupo Tiemponuevo la versiona y emite en la última retransmisión de Radio Magallanes después de la locución de despedida del presidente Salvador Allende antes de que el golpe de Estado del general Pinochet lo mueva de la Moneda.[1]

Cuesta afirmar algo tan grande como un *momento de verdad* para una frasecita, sabiendo como sabemos que el significado es el uso y que los usos cambian, interferidos como están por los contextos. No cuesta tanto afirmarlo para la frase puesta en unas voces en una acción de desobediencia civil —una sentada, por ejemplo— que así tratan de conjurar el hecho de que la policía va a terminar por efectivamente movernos en un momento dado, dando a ver que el uso concreto del significado de ese «no nos moverán» para nada reside en su resolución positiva efectiva, ni incluso en una victoria popular a medio plazo, sino en otra cosa tan absolutamente resistente como las palabras de Allende en su última alocución: un *momento político* que perdura y se transmite a pesar de los torrentes de fascismos que lo anegan y zarandean. Un *momento político* que a quienes en algún momento de su juventud, militancia o vida social la cantaron no les cuesta nada afirmar como cierto, por sucedido, y hasta *verdadero*, porque de verdad existió.

Alguien que vivió el 68 en Santiago de Compostela me cuenta: «Era el año 1968,

haciendo la primera huelga que se hizo en Santiago; era, aparentemente, contra las decisiones de un decano, pero quería ser algo más: una oportunidad de organizarse en la lucha antifranquista. Yo acababa de entrar en la facultad y me parecía todo muy asombroso, muy novedoso. Estaba cambiando mis maneras de ver la vida, y la canción que más me gustaba era la de *Venceremos nos* (*We Shall Overcome*), de Joan Báez. Nosotros la cantábamos en gallego, y tenía una parte absolutamente emocionante, porque éramos muchísimos. La asamblea se hacía en un claustro que había en la planta baja de la facultad, y recuerdo que en ese claustro había tal cantidad de gente que desde la planta alta éramos solo cabecitas, cabecitas pegadas unas a otras; y había un momento en que cantábamos "collidos das mans / cas mans de todos / faremos un camiño na noite", y entonces nos agarrábamos de las manos y las levantábamos, y era de llorar. Aquella encerrona fue un rito de iniciación, y toda la ciudad nos traía comida para que resistiéramos en la huelga. *No nos moverán* también se cantaba mucho en esos días de encierro».

Alguien que vivió el movimiento estudiantil en Madrid en los años ochenta me cuenta: «De *No nos moverán* me acuerdo bastante de la letra: "Igual que el pino junto a la ribera, no nos moverán / [...] / Construyendo el sindicato, no nos moverán". A mí, la parte del sindicato no me movilizaba tanto, porque yo no estaba en un contexto obrero sino estudiantil, y era un momento, además, de mucho poder del PSOE, que cooptaba los sindicatos, y por eso nosotros buscábamos contextos más a la izquierda. Así que yo esa canción la vivía como algo que no iba tanto conmigo como otras que cantábamos, como *La Internacional*, por ejemplo, que para mí era una canción más performativa porque levantábamos el puño, y tenía una parte histórica intemporal y de solidaridad que me gustaba mucho. *No nos moverán* para mí tenía algo suficientemente cerca y suficientemente lejos en el tiempo como para no resultar tan atractiva en ese momento para la gente joven».

A mí, que no viví de esta canción su momento álgido de acción, no me cuesta en cambio recuperar el *momento político* de una frase de una canción similar y también muy conocida en los años setenta, y que en el Madrid de las revueltas de 2011 y 2012 como para de pronto volverse cercana: recuerdo que, cuando gritábamos «el pueblo unido jamás será vencido» en el último tramo de la carrera de San Jerónimo, justo antes de entrar en la Puerta del Sol, donde terminábamos las manifestaciones y marchas, la frase se envolvía de unos efectos sonoros como de subgraves que se te metían en el cuerpo y te llevaban y, para mí, recuperaban la potencia política de un lema complicado de emitir con suficiente fe incluso en aquel periodo en que gran parte del *pueblo* o, mejor aún, los sentimientos hacia esa *figura del pueblo* (Rancière) que en esa plaza se dibujaba cada tarde o noche o asamblea estaban enormemente inclinados por un principio igualitario. Que es tanto como decir que no se trata tanto, o no se trata solo, de lo que parezcan decir las palabras y frases y sus significados —que, como *sindicato* o *pueblo*, van ganando o perdiendo vigencia según las épocas y los contextos sociopolíticos; o que, como *venceremos* o *no nos moverán*, no necesitan terminar nunca de cumplirse para cumplirse—, sino que se trata también y más bien de la resonancia que adquieren esas palabritas en los cuerpos que las ponen en su voz en un tiempo y espacio concretos, pues, como dice Paul Zumthor, la voz es una cosa revestible de lenguaje.[2]

La voz no es tan exclusivamente verbal ni individual como solemos pensarla, sino un umbral entre nuestro adentro y nuestro afuera, y entre unxs y otrxs, *porque alguien emite porque alguien escucha*. Por eso me atrevería a decir que no es solo ni exactamente la letra de la canción, sino su revestimiento sobre las voces con otrxs cantando y su retumbe, su timbre, su volumen o su tono los que hacen político lo que la figura del arbolito en el río o la rima de «el pueblo unido jamás será vencido» solo arrancan a decir y destellar. Por eso también, de repente, la misma canción puede sonar muy lejana, y ya no estar activa esta parte política, sino otra: la parte de integración institucional; la parte de nostalgia que corre el riesgo de volverla un objeto del pasado irrepetible en el presente. Por eso también, de repente, la misma canción puede reactivar su parte política anacrónicamente, encontrando la resonancia, el tono, el timbre, el tramo de la calle, el tiempo y el espacio para que la voz común diga «pueblo» o diga «arriba, parias de la Tierra» o diga «construyendo el sindicato» y suene a verdad, o mejor dicho,

tan verdad como sea posible, o mejor dicho, posible como verdad por un instante en este mundo y no en otro.

Cuando escuchamos las ocho canciones de signo político emitidas por los micrófonos de *Listening Air* de Shilpa Gupta, y entre las que se encuentran *No nos moverán* en español y en inglés, *Hum Dekhenge* en punyabí, *Bella Ciao* italiano o *We Shall Overcome* en inglés, ¿qué parte de ellas resuena y qué momento se convoca? Excelentemente grabadas por coros de voces ligadas a los lugares de origen de cada canción, en solos o en polifonías cuyo sonido se va moviendo en un espacio compuesto por ocho micrófonos retro —y que a su vez se van moviendo en óvalos—, además de atriles con la letra de cada canción, fotografías de cada lugar y taburetes para sentarse en el interior de una muy cálida iluminación, y resguardada en un museo, la instalación construye un espacio de escucha confortable, dulce, íntima, en el que esta larga historia de transmisión transnacional y transepocal de una señal de voz de un dolor vuelto una fuerza existencial y política es figurada como una suerte de continuidad —¿y, por lo tanto, como una suerte de solidaridad?— sonora y corporal, pues todos los micrófonos cantan todas las canciones y, por lo tanto, *hablan y se reconocen en* todos los idiomas, y todas las melodías se ensamblan sin corte ni salto ni fricción. Como si entre la canción del poeta pakistaní Faiz Ahmad Faiz que hace no mucho se cantó en las universidades de la India; o *Bella Ciao*, en origen cantada por trabajadoras de los arrozales y que en los últimos años ha encontrado de nuevo lugar y tiempo en las protestas campesinas de ese país; o *We Shall Overcome*, que se cantaba en gallego en Santiago de Compostela en los años sesenta, o *No nos moverán*, que se cantó en una cárcel del sur de Estados Unidos en los años treinta, por un momento no hubiera ni distancia ni obstáculo ni amenaza. Un momento de contemplación en una historia de transmisión. Un momento de calma en una historia violenta.

De algún modo, *Listening Air* alivia la violencia que impregna la ausencia que tienen otras piezas dispuestas a su lado en la exposición. La ausencia compone y filtra bastantes de las obras de Shilpa Gupta, como los dibujos de abrazos a los que les falta uno de los dos cuerpos, o el molde del interior de una boca a la que le habría sido arrancada la voz violentamente (*A Liquid, the Mouth Froze*, 2018; a su lado, una placa dice: «Iba caminando por la calle. Un coche se detuvo, salieron unos hombres y me introdujeron un líquido en la boca. La boca se congeló»), o la barrita de aluminio que mide la distancia entre dos ojos que ya derramaron dos lágrimas (*Untitled [Distance Between Two Tears]*, 2021), o las botellas de cristal vacías que guardan dentro poemas dichos en otro momento (*Untitled [Spokem Poem in a Bottle]*, 2018-en curso). Estos últimos son poemas de escritores censurados, silenciados, encarcelados o asesinados, que en parte remiten a *For, In Your Tongue, I Cannot Fit* (2017-2018), instalación de cien libros fundidos en acero y atados a una mesa, y a *For, In Your Tongue, I Cannot Hide – 100 Jailed Poets*, (Porque, en tu lengua, no puedo esconderme – 100 poetas encarcelados) instalación de disposición similar a *Listening Air*, pero de efecto sonoro diferente, más cacofónico y estresante, al emitir por sus cien micrófonos a la vez poemas de poetas encarceladas, perseguidas o asesinadas.[3] La violencia que impregna el aura de la ausencia presentada por todas estas piezas y por las que en concreto se muestran en el Centro Botín, de algún modo viene a ser consolada por la presencia y cercanía que la composición musical de las voces del audio de *Listening Air* proyecta casi como en un sueño. Como si la voz de las poetas pudiera salir de las botellas —y, por lo tanto, de todo encierro— para encontrarse en las canciones con otras voces más anónimas que vuelven su poema una lengua aún más común y (por ello) aún más capaz de seguir en movimiento en busca de lugares y tiempos donde reaparecer.

jos
stán
n *For, In*
, *I Cannot*
ters with
tado por
a y Salil
2022
i, Westland
re el resto
as citadas,
ón de la
For, In
... se
el texto de
gani Ose
No Border,
Elvira
e, Nav Haq
Munroe
Nueva York,
23, pp.

A Moment of Contemplation in a History of Transmission

Blurry but clear: an origin and pain, the song could come from a spiritual which, as the name suggests, is forged in the spirit, whatever that may be. What is certain is that nothing else was available to the slaves who (did not) invent these songs, (rather) they produced them from the echoes of the rhythm carried from their homeland, and from, for example, Bible verses that those exploiting them try to use to ease their pain. At the crossroads of the uttermost pain that (part of) humanity can remember, and almost at the very limit that sorrow inflicts on a borrowed language, a lyric makes a voice sing phrases they (do not) invent, (instead) generating a faith that is not only mystical, but worldly: the faith that there must be another world, another life, not in a different world or life, but in this world and this life. Hence why the Psalms *'And he shall be like a tree planted by the rivers of water, that bringeth forth his fruit in his season; his leaf also shall not wither; and whatsoever he doeth shall prosper'* (1:3), *'I have set the lord always before me: because [he is] at my right hand, I shall not be moved'* (16:8) or *'He only [is] my rock and my salvation: [he is] my defence; I shall not be moved'* (62:6) are found in the religious song *'I shall not, I shall not be moved, / [...] / Just like a tree that's planted by the water, / I shall not be moved. / On my way to heaven, / I shall not be moved. / [...] / Fightin' sinnin' Satan / [...] / Jesus is my captain / [...]'* which one day became *We Shall Not Be Moved* and, in its Spanish version, *No nos moverán*, and are included in *Listening Air* by Shilpa Gupta. Who might god be, or what god might be the god of this tongue cut from the sorrow in the voice, is a question that, from a reading carried out in present-day Madrid, I cannot come remotely close to answering: but the fact that a sapling planted beside a stream stands firm, unmoved, by the torrent's power, is something that I could simply link to an experience that I could claim to know, one I could picture as a common possibility of resistance to displacement, aggression, adversity or the domination of the oppressor. I wonder if this transnational and trans-epochal recognition might be *the moment of truth* of the song lyrics that later found their way to the trade union struggle of the 1930s in the Southern United States, and from there, perhaps through the Lincoln Brigade, to the Republican Faction in the Spanish Civil War, and surely to the Mexican trade unionists detained in the San Antonio (Texas) prison in 1938, and to the American protest song of the 1960s; and from there to the Nova Cançó, Nova Canción and Nueva Canción of anti-Francoist movements in Spain; and, through 'an almost homemade recording', to Chile, where the group Tiemponuevo covers and airs it during the last broadcast of Radio Magallanes after the farewell speech of President Salvador Allende before General Pinochet's coup d'état removes him from *La Moneda*[1].

It is difficult to affirm something as monumental as a *moment of truth* for a phrase, knowing as we do that the meaning is the use and that uses, interfered with as they are by contexts, change. It is less difficult to affirm this for a phrase uttered by several voices in an act of civil disobedience – a sit-in, for example – who try to conjure up the fact that the police will, by some means, end up moving us at any moment, making it clear that the concrete use of the meaning of 'we shall not be moved' does not reside in its effective positive resolution, nor a popular victory in the medium-term, rather in something else as absolutely resilient as Allende's words in his final speech: a *political moment* that endures and is transmitted despite the torrents of fascism that overwhelm and upheave it. A *political moment* that for those who sang it at some point in their youth, militancy or social life, have no difficulty affirming its validity and even its *truth* because it happened, because it truly existed.

Someone who lived through 1968 in Santiago de Compostela tells me: 'It was 1968, I

remember it was March. We were holding the first strike ever in Santiago; it was, ostensibly, against the decisions of a dean, but it was more than that: it was an opportunity to organise ourselves in the anti-Franco struggle. I had just entered university and everything seemed so incredible, so new. I was changing how I saw life, and the song I liked the most was *We Shall Overcome*, by Joan Báez. We sang it in Galician, *(Venceremos nos)*, and it was incredibly exciting because there were so many of us. We gathered in a cloister on the ground floor of the faculty, and I remember that in that cloister there were so many people that viewed from the upper level we looked like little heads, little heads stuck together. And there was a moment when we sang '*collidos das mans / cas mans de todos / faremos un camiño na noite*' ('joining hands / in each other's hand / we will walk in the night'), and then we locked hands, raised them, and cried. That lock-in was a rite of passage, and the whole city brought us food so we could continue the strike. We also sang *No nos moverán (We Shall Not Be Moved)* a lot during those lock-in days'.

Someone who lived through the 1980s student movement in Madrid tells me: 'I still remember the lyrics of *No nos moverán (We Shall Not Be Moved)*: 'Just like a tree, standing by the water, we shall not be moved / [...] / The union is behind us, we shall not be moved'. The labour union part didn't mobilise me much because I was a student instead of working, and moreover, it was a powerful moment for the PSOE, which co-opted the unions, which is why we were seeking more left-wing contexts. So I experienced that song as something that didn't quite suit me as much as others we sang, like *Internacional (The Internationale)*, for example, which I felt was a more performative song because we raised our fists and because I was drawn to its aspects of historical timelessness and solidarity. *No nos moverán (We Shall Not Be Moved)* sounded to me both close enough and far enough removed in time to not be so attractive at that time for young people'.

For me, who did not experience this song during its peak moment of action, I have no difficulty in recovering the political moment of a phrase from a similar, well-known song from the 70s, which in the Madrid riots of 2011 and 2012 already sounded far enough into the past to suddenly feel close to home: I remember that when we chanted, '*El pueblo unido jamás será vencido*' (The people, united, will never be defeated) on the last stretch of San Jerónimo street, just before entering the Puerta del Sol, where the demonstrations and marches ended, the phrase was shrouded in sound effects like sub-bass that penetrated your body and transported you and, for me, recovered the political power of a slogan that was difficult to utter with sufficient faith even during that period when a large part of the populace, or better yet the feelings towards that *popular figure* (Rancière) portrayed in that square every afternoon or evening or gathering, were enormously inclined towards an egalitarian principle. I mean that it is not so much – or not only – about what the words and phrases and their meanings seem to say – which, like the *union* or the *people*, gain or lose validity according to eras and their socio-political context; or which, as *We Shall Overcome* or *We Shall Not Be Moved*, never need to be fulfilled in order to be fulfilled – instead, it is a matter of the resonance that these phrases acquire in the bodies that give them voice in a specific time and space, since, as Paul Zumthor says, the voice is a thing that can be dressed in language.[2]

Voice is not as exclusively verbal or individual as we tend to think. Rather, it is a threshold between our interior and exterior, and between one and the other, because one person transmits and another listens. That is why I would venture to say that it is not only, or not exactly, the song's lyrics that make the figure of the tree in the river or the refrain 'the people united will never be defeated' political, they fizzle out if they are just spoken. Instead, it is the layering of singing voices and the rumble, timbre, volume or tone. That is also why, very suddenly, the same song can sound like distant, deactivating this political aspect in favour of another: the part of institutional integration; the part of nostalgia that risks turning it into an object of the past, unrepeatable in the present. That is also why, suddenly, the same song can anachronistically reactivate its political side, finding the resonance, tone, timbre, stretch of street, time and space for the common voice to say '*pueblo*' or '*arriba, parias de la Tierra*' or 'The union behind us' and for it to ring true, or better yet,

2 'E
diffe
an un
suite
itsel
voice
[...]
An In
Minne
Unive
Minne

as true as possible, or even better still, possible as true for an instant in this world and not another.

When we listen to the eight politically charged songs played through the speakers at Shilpa Gupta's *Listening Air*, among them *We Shall Not Be Moved* in both English and Spanish, *Hum Dekhenge* in Punjabi, *Bella Ciao* in Italian, or *We Shall Overcome* in English, what part of them resonates and what moment is evoked? Excellently recorded in solos or polyphonies by choirs associated with each song's place of origin, the sound moves in a space comprising eight retro microphones – which in turn rotate in oval-shaped patterns – as well as music stands with the lyrics of each song, photographs of each place of origin and stools to sit on beneath warm lighting, sheltered inside the museum, the installation constructs a space of tender, intimate, comfortable listening in which this long history of the transnational and trans-epochal transmission of a voice signal of a pain turned into an existential and political force, is depicted as a kind of sonorous and bodily continuity – and, therefore, as a kind of solidarity? – because each microphone sings every song and thus speaks and recognises one another in each language, and all of the melodies are assembled without cuts, breaks or friction. As if, for a moment there was no distance, no obstacle, no threat between the song by the Pakistani poet Faiz Ahmad Faiz that not long ago was sung in Indian universities; or *Bella Ciao*, which originally was sung by women workers in the rice fields and which over the last few years has found new space and time in the country's peasant protests; or *We Shall Overcome*, which was sung in Galician in Santiago de Compostela in the 60s, or *We Shall Not Be Moved*, which was sung in a prison in the south of the United States in the 30s. A moment of contemplation in a history of transmission. A moment of calm in a history of violence.

In some way, *Listening Air* eases the violence that pervades the absence of the other pieces arranged alongside it in the exhibition. That absence shapes and filters many of Shilpa Gupta's works, such as the drawings of hugs in which one of the bodies is missing, or the mould of the interior of a mouth whose voice has been violently removed (*A Liquid, the Mouth Froze*, 2018), beside it, a plaque reads: 'I was walking down the street. / A car stopped, a few men stepped out, and pushed into my mouth, a liquid. The mouth froze' or the aluminium rod that measures the distance between two eyes that have shed two tears (*Untitled [Distance Between Two Tears]*, 2021) or the empty glass bottles that hold two poems spoken in a time different to this one (*Untitled [Spoken Poem in a Bottle]*, 2018-on going). These poems were written by censored, silenced, imprisoned or murdered writers, and make partial reference to *For, In Your Tongue, I Cannot Fit* (2017-18), an installation of 100 books cast in gun metal, and *For, In Your Tongue, I Cannot Hide – 100 Jailed Poets*, a similar installation to *Listening Air* but with a different sonic effect –as poems by jailed, persecuted or murdered poets are played at the same time.[3] The violence pervading the aura of absence presented by all of these pieces, and specifically by those shown in the Centro Botín, in some way come to be consoled by the presence and closeness of the musical composition that the voices of the audio of *Listening Air* project almost like a dream, as if the voices of the poets could break out of the bottles – and, consequently, out of all confinement – to join together with more anonymous voices in the songs, turning their poems into an even more common language and (therefore) even more capable of continuing to move in search of places and times in which to reappear.

3 The
hugs ar
For, In
Cannot
with Pr
by Shil
Salil T
2022 (N
Westlar
the res
works,
the ins
In Your
read El
Ose's t
No Bord
Elvira
Nav Had
Munroe